

University of Groningen

**Recensie van Aurelio González (ed.), Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro (México: El Colegio de México, 2000)**

Walthaus, Rina

*Published in:*  
Iberoamericana

**IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.**

*Document Version*  
Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*  
2004

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Walthaus, R. (2004). Recensie van Aurelio González (ed.), Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro (México: El Colegio de México, 2000). *Iberoamericana*, IV(14), 225 - 227.

#### Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

#### Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

y autores, ofrece, en sus seis trabajos, una mirada a varios de los problemas que enfrenta el estudioso del siglo XVI español, y por lo mismo estimula a ir a consultar o a releer algunas de las fuentes que él considera. Prieto representa una posición (poco abierta a las nuevas líneas interpretativas) dentro de los estudios garcilacistas, y este libro, especialmente su extenso segundo trabajo, vuelve a afirmar esa posición. Nadie puede negar que ésta es una entre muchas otras, pero qué bueno que ésta exista y sea sustentada por un estudioso como Antonio Prieto.

*José Morales Saravia*

**Aurelio González (ed.): *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México 2000. 196 páginas.**

En este volumen se reúnen ocho ensayos que estudian distintas obras teatrales del Siglo de Oro español desde el punto de vista de la textualidad escénica, concentrándose especialmente en los aspectos del espacio y el movimiento en escena, que se deducen de las marcas presentes en el texto dramático (didascalias explícitas e implícitas). Los tres primeros ensayos se dedican al teatro breve. Huelga decir que estos géneros dramáticos, cuyo afán específico es provocar la risa, sólo ganan verdadero volumen en la representación misma, ya que, según una observación de Rodríguez y Tordera citada en la página 56 del volumen: “en un género como el entremés la comicidad de la palabra, que ha sido escrita para ser pronunciada, alcanza su grado máximo de eficacia en y con el gesto que la acompaña”. Los tres trabajos sobre el teatro breve examinan la potencia cómica encerrada así en el texto

dramático. A. González (“Construcción del espacio dramático en el entremés de *La cueva de Salamanca* de Cervantes”) analiza la construcción del espacio en este entremés, que es uno de los últimos y uno de los mejores del autor del *Quijote*. *La cueva de Salamanca* ofrece una complicación estructural que lo aproxima a la comedia. A base de las marcas espaciales integradas en el texto dramático, González demuestra la gran habilidad con que Cervantes sabe desplazar, en una pieza tan breve y ‘sencilla’ como suele ser el entremés, la acción de un espacio a otro, alternando el interior y el exterior en un complejo juego espacial. En “Notas para una poética del entremés en *El Marión* de Quevedo”, G. Linares pone de manifiesto cómo los mecanismos mismos de la comicidad en este entremés marcan, a la vez, una pauta de representación escénica al actor, indicando de forma implícita el tono de voz, los gestos, incluso el vestuario del actor. En *El Marión* —como en tantos otros entremeses— se parodian varias convenciones y situaciones típicas de la comedia áurea; el principal mecanismo paródico en esta pieza es el de invertir hasta lo absurdo los roles y espacios que tradicionalmente están reservados a la mujer o al varón. La connotación semántica de la oposición de espacios representados (adentro/afuera, casa/calle, arriba/abajo) queda trastocada perdiendo su valor semántico tradicional. En el estudio “De mojiganga: fiesta y música en *El Cid*”, A. Higashi ahonda en la representación escénica de esta mojiganga (ms. 14518/11 de la Biblioteca Nacional de Madrid). El efecto cómico reside en recursos paralingüísticos como la indumentaria desproporcionada, en el tratamiento antiheroico y paródico de un héroe y un episodio bien conocidos de la historia nacional, y, además, en la música y el baile.

Del baile en la mojiganga se pasa al baile y la danza integrados en la comedia

de Lope de Vega, tema estudiado por D. Cuéllar (“El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma y La dama boba*”). En este muy interesante trabajo el autor, partiendo de las didascalias implícitas que indican movimiento y desplazamientos en escena, sabe extraer datos acerca de la ejecución de los bailes y danzas en el escenario, de lo cual, por lo general, se sabe poco. Las funciones de estos bailes y danzas —en cuya ejecución convergen el baile tradicional y la danza cortesana— no se limitan a dar al público un tipo de diversión escénica sumamente atractivo y sensual (particularmente con bailes como la gallarda y la chacona), sino que baile y danza, además, desempeñan importantes funciones estructurales, como se demuestra en el análisis de las dos comedias lopescas.

Partiendo de los valores expresivos y semánticos del metro y la versificación, J. Leyva (“Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bizzarrías de Belisa*”) analiza las funciones de la métrica desde la perspectiva de la teatralidad escénica. Mientras la crítica solía estudiar las relaciones entre métrica y significado a nivel del texto dramático, este autor revela los vínculos de la métrica con la gestualidad y el movimiento del actor o la actriz en escena. El trabajo de C. García Ávila (“*El perro del hortelano*: Diana, imán de movimientos”) se concentra en las didascalias motrices en el teatro de Lope para demostrar cómo la protagonista Diana, cuya autoridad inicial se manifiesta en los movimientos en escena, va perdiendo paulatinamente su control del movimiento de los otros personajes.

C. Álvarez Lobato (“Lo sagrado y lo profano en *Lo fingido verdadero*”) estudia la comedia de santos de Lope, subgénero teatral en el que el espectáculo es fundamental, ya que el público iba al teatro no para escuchar sermones edificantes, sino para entretenerse. En estas obras lo reli-

gioso y lo profano son elementos integrantes no sólo del texto dramático, sino también del espectacular, como se ve claramente en *Lo fingido verdadero*, donde los distintos niveles espaciales (escenario horizontal, escenario vertical) representan el plano terrenal y el celeste de la acción y posibilitan visualizar el paso de lo profano a lo divino y al revés. De la comedia de santos se pasa a la comedia de tema bíblico en el último ensayo, “El tratamiento teatral de la historia de Tamar en el ciclo bíblico de Tirso de Molina”, de R. Bazán Bonfil. Dentro del ciclo de las comedias bíblicas de Tirso, *La venganza de Tamar* aprovecha al máximo los recursos de la novelización (aparentes ya en las comedias bíblicas anteriores del autor), sumando motivos y recursos teatrales propios de la comedia de enredo, la pastoril, la de capa y espada, la de honor y algún elemento de tragedia.

Por lo general, se aprecia la variedad de géneros teatrales estudiados en esta colección de artículos y la coherencia en la aproximación analítica, gracias a lo cual el lector obtiene una gama de interesantes datos sobre la escenificación, el movimiento y el espacio en el teatro áureo. Otro punto positivo de beneficio para el lector es el uso de una sola bibliografía final, que reúne las referencias bibliográficas de los ocho artículos. Una falta que se puede encontrar en este libro, según la que escribe estas líneas, es que la selección de autores estudiados resulta un tanto unilateral. Los análisis se limitan a obras de autores consagrados (Cervantes, Quevedo, Lope de Vega y Tirso de Molina) —entre los cuales, por otra parte, sorprende la ausencia de Calderón— y masculinos. Para conseguir una visión más amplia y completa de la teatralidad en el Siglo de Oro, y especialmente de su dimensión motriz y espacial, hubiera sido interesante ampliar el panorama con algún trabajo sobre el teatro escrito

por mujeres (viviendo en el mundo o retiradas al convento). Operando en un circuito más cerrado y con menor libertad de acción que los de sus colegas masculinos, dramaturgas como Ana Caro, María de Zayas, Sor Marcela de San Félix o Sor Juana Inés de la Cruz, escriben desde una perspectiva (psicológica, social) distinta. Cabe la pregunta si y cómo esto se trasluce en el tratamiento del espacio y movimiento en sus obras.

No obstante, en su totalidad este volumen de ensayos proporciona mucha información sobre el teatro como espectáculo en aquella época, y es de interés tanto para los investigadores que se ocupan del teatro áureo como para actores y actrices actuales que se proponen montar una de las muchas joyas teatrales que nos ofrece el Siglo de Oro español.

Rina Walthaus

**José Roso Díaz: *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura 2002. 205 páginas.**

La obra dramática de Lope de Vega alcanza tales incommensurables proporciones que parece normal que el Fénix recurriera a ciertas fórmulas, que combinaban hábilmente la repetición y la innovación, para poder componerla. Estudiar estas fórmulas se muestra como una tarea a un tiempo estrictamente necesaria y dificultosa. El libro *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, de José Roso Díaz, acomete parte de esta tarea al analizar y clasificar el modo en que el dramaturgo madrileño utiliza los engaños en sus comedias. Se trata de una tarea doblemente meritoria por tres motivos fundamentales: la enorme y legenda-

ria dimensión de la obra teatral del Fénix, la abundante aparición de engaños en esas comedias, y la gran variedad que los engaños muestran en las diferentes obras lopescas. Roso Díaz acomete estas dificultades de manera erudita, capaz e incluso brillante, logrando elucidar en gran parte los métodos de trabajo del Lope comediógrafo.

Puesto que analizar y clasificar los engaños en la totalidad de las comedias atribuidas al Fénix sería una tarea casi imposible, Roso Díaz opta por escoger “un catálogo representativo de obras” (p. 19) de autoría segura. Concretamente, de las 317 obras que Morley y Bruerton califican como seguras, Roso Díaz analiza en detalle 177. El autor divide estas comedias de su corpus en tres etapas cronológicas: “la obra dramática del primer Lope de Vega (1588-95)”, en la que examina 47 comedias, “la obra dramática de Lope, dramaturgo maduro (1596-1626)”, donde estudia un completo grupo de 112 obras, y “la obra dramática del ‘ciclo de senectute’ de Lope de Vega (1627-1635)”, en la que el autor analiza tan solo 18 comedias. Esta división cronológica aparece como uno de los mayores aciertos de Roso Díaz, pues le permite al estudioso interesado comprobar los cambios que experimentó el arte dramático de Lope con el paso de los años. Además, ejemplifica otra de las grandes virtudes del autor del libro: aunque el trabajo de Roso Díaz es de índole fundamentalmente estructuralista, muestra dominar los avances que otros puntos de vista críticos han realizado en los estudios lopescos, como es el caso de los trabajos de Juan Manuel Rozas y Antonio Carreño sobre el Lope ‘de senectute’. En cuanto al corpus, sólo cabe objetar algo sobre lo que Roso Díaz no podría haber hecho nada: el autor estudia las obras lopescas basándose en las a veces poco fiables ediciones de la Biblioteca de Autores Españoles y de la